



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

3 | 2007

Movimiento y nominación poéticos

El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto)

Sergio Delgado



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/788>

DOI: 10.4000/lirico.788

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2007

Paginación: 199-217

ISBN: 2-9525448-2-4

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Sergio Delgado, « El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto) », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 04 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/788> ; DOI : 10.4000/lirico.788



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto)

SERGIO DELGADO

Université de Bretagne-Sud, ADICORE

Ciudad y poetas

Tanto un poema como una ciudad, en cierto modo y vistos con ciertos ojos, no son más que objetos. Están ahí: se diferencian o se confunden, se pronuncian o se olvidan, se toman o se dejan, como todas las cosas. Entre sus edificios, casas y habitaciones, la ciudad contiene bibliotecas, las bibliotecas libros y los libros, en fin: poemas. Y un poema por su parte puede, en pocas palabras, si se lo propone, construir o destruir una ciudad. Lo concreto es que ciudades y poemas, si acaso son objetos, no se necesitan mutuamente para existir. Puede haber ciudades sin poesía, absolutamente prosaicas... Y puede haber poemas despojados de lo urbano, aunque toda poesía bucólica es el lamento de un escapado de la ciudad: «abandonamos nuestra patria», exclama Melibee al comienzo del poema virgiliano. La huida no es fácil, como bien sentencia Kavafis: «La ciudad te seguirá donde quiera que vayas».

La ciudad como tema toca a toda la poesía moderna, aunque nunca alcanza una autonomía determinada: implica el problema de la representación, esfuerzo del que el poeta puede desentenderse. Al mismo tiempo es muy difícil, sino imposible, pensar la obra de determinados poetas sin las ciudades que, de manera explícita o secreta, celebran o niegan. Sin esas ciudades, reales o imaginarias, como Troya, Roma, París, Alejandría, Buenos Aires o Gualeguay, no se puede concebir la poesía de Virgilio, Baudelaire, Kavafis, Borges o Juan L. Ortiz.

Desde el inicio de la poesía en occidente la condición urbana formó parte de sus más dulces misterios. En el canto tercero de la *Eneida*,

Eneas encuentra a Andrómaca, viuda de Héctor, viviendo en paz su destierro luego de haber sufrido, entre otros, el ultraje de la esclavitud. Andrómaca trata ahora de recomponer su vida junto a Heleno, un conciudadano, quien ha construido para ella una «pequeña Troya», reproducción de la original, con un río que se parece al Simois que pasaba junto a la ciudad perdida. Baudelaire retoma este tema en «Le cygne», uno de los poemas centrales de sus «Cuadros parisinos». El juego de espejos, siguiendo el resplandor de la analogía, es incesante, y la voz y los ojos que hablan y miran en el poema de Baudelaire, contemplan a Andrómaca ante el espejismo de su ciudad y de su río, y al mismo tiempo, en una *mise en abîme* inaugural en la poesía moderna, contemplan el río Sena y la ciudad de París como tratando de recomponer también un espacio perdido. La ciudad propia y actual se vuelve desconocida, evocando por reflejos una del pasado. Así llegamos, entonces, a estos versos:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel)¹

Los términos que se contraponen aquí, la «forma de una ciudad» y el «corazón de un mortal», constituyen sin dudas uno de los nudos centrales de lo urbano en la poesía moderna. Ciudad y cambio, forma y corazón, son por otra parte los elementos inagotables de una figura que a lo largo de todo el siglo XX no logrará nunca una cifra definitiva. La ciudad como paisaje dominante, es más bien lo que escapa a la mirada, lo que la abruma y la desdice sin cesar.

La ciudad local

En los últimos treinta años del siglo XX, el paisaje «real» de las ciudades argentinas se ha vuelto extraño para sus mismos habitantes. La adaptación de los espacios de la vida pública y la vida privada a nuevas formas de lo social crea constantemente bordes y excrecencias: restos, basura de lo viejo que se amontona junto a lo nuevo apagando todo resplandor de lujo. Entre dictaduras y democracias, entre populismo y neoliberalismo, el optimismo urbano de comienzos de siglo no ha podido renovar sus utopías, demasiado gastadas para las nuevas realidades de la pobreza y la riqueza. Nostalgia, decadencia y optimismo mezclan sus impulsos sin solución de continuidad y si bien la ciudad, como

¹ Ch. Baudelaire, «Le cygne», «Tableaux parisiens», *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 63.

objeto, sufre así un raro proceso de descomposición, paradójicamente nace, inaugural, la posibilidad de una nueva mirada.

Hasta hace apenas unas décadas, la poesía moderna argentina ha observado la ciudad prácticamente con los mismos ojos. Pensemos en los suburbios de Evaristo Carriego, los tranvías de Oliverio Girondo, los balcones de Baldomero Fernández Moreno y los zaguanes de Jorge Luis Borges. Se trata, en casi todos los casos, de un paisaje urbano que nace contra el decorado de la poesía modernista. Lo curioso del rechazo del modernismo como emblema de lo artificial y lo retórico, es que son sus poetas quienes han inventado, aunque más no sea por negación o por acumulación de «crepúsculos de jardín», una forma poética para la representación de la ciudad que dominará a lo largo de todo el siglo XX.

Si Rubén Darío ponía en boca de un Centauro, en una isla fantástica, las siguientes palabras: «las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas; / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma²», desestimando toda prevención realista en poesía, es el mismo poeta quien, sin cambiar su voz, celebra algunos años después la forma y la respiración de una ciudad concreta:

Tráfigos, fuerzas urbanas,
 trajín de hierro y fragores,
 veloz, acerado hipogrifo,
 rosales eléctricos, flores
 miliunanochescas, pompas
 babilónicas, timbres, trompas,
 paso de ruedas y yuntas,
 voz de domésticos pianos,
 hondos rumores humanos,
 clamor de voces conjuntas,
 pregón, llamada, todo vibra,
 pulsación de una tensa fibra,
 sensación de un foco vital,
 como el latir del corazón
 o como la respiración
 del pecho de la capital.³

² R. Darío, «Coloquio de los centauros», *Prosas profanas*, Buenos Aires, *Poesía*, Editorial Planeta («Biblioteca La Nación»), 2000, p. 56.

³ R. Darío, «Canto a la Argentina», *Ibid.*, p. 242.

Se trata sin dudas de una de las primeras representaciones poéticas de la moderna «Capital», en la que por otra parte ya está —hoy sabemos con qué fuerza— todo el programa que las vanguardias emprenderán las décadas siguientes con entusiasmo juvenil. Buenos Aires concentra, por otra parte, principalmente en la primera mitad del siglo XX, todas las tradiciones argentinas de la celebración poética urbana. Se alza como la única ciudad posible, dejando a las restantes poblaciones del interior del país en el tímido bostezo de la siesta pueblerina. Sólo Buenos Aires puede hacer posible la «cosmópolis» del proyecto rubendariano.

En este sentido, es interesante desplazar la mirada del paisajista poético hacia una ciudad como Rosario. Es decir, estudiar la aparición, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, de una poesía urbana rosarina; la poesía de una ciudad que debe alumbrar su voz en el cono de sombra que proyecta la fuerza de representación (y sus exigencias de exclusividad) de Buenos Aires; la poesía de una ciudad considerada como lo prosaico por excelencia⁴. Por otra parte vamos a mirar —o a leer— nuestro objeto a partir de tres poetas: Edgardo Dobry, Daniel García Helder y Martín Prieto, que no necesariamente son los más «representativos», es decir los que elegiría un buen antólogo a la hora de trazar un mapa de la poesía de Rosario. Elijo estas obras por su sentido poético y no por su valor frente al tema. En esto intervienen, sin duda, mis inclinaciones personales de lectura, pero también la convicción, y es lo que trataré de demostrar, de que los tres componen una rara y reveladora cifra. Por otra parte puedo señalar algunas convergencias interesantes, principalmente tres, que dan cuenta de las tres unidades clásicas de la representación (lugar, tiempo y acción):

En lo que se refiere al lugar, estos tres poetas nacieron en Rosario y aunque mantienen una relación vital diversa⁵ con la ciudad, siempre ocupa un lugar importante en sus obras. Lo que no es, por otra parte, necesariamente visible. Existe más bien un cierto borramiento del objeto poético, una suerte de desapego que marca los sistemas de referencias y que, en particular, se ve en el hecho de que el nombre de la ciudad apenas aparece mencionado. Dobry, por ejemplo, prefiere hablar de

⁴ Cuando Witold Gombrowicz desembarca en Rosario, llegando por el río Paraná, la denomina «ciudad de comercio», dado que en ella no ve otra cosa que contabilidad, balances, presupuestos, saldos, crédito y débito... Es decir: una ciudad anti-poética (*Journal*, Tomo I. 1953-1958, Paris, Gallimard, 1995, p. 440).

⁵ Prieto es el único que vive en Rosario; García Helder se mudó a Buenos Aires y Dobry vive en Barcelona desde 1986.

«Ciudad Nativa», explicando que esta decisión «tiene un evidente tinte humorístico, en esa ligera pero visible agramaticalidad. Nativo como natal, como aborigen y como algo recientemente nacido⁶». Sin embargo la presencia de la ciudad en la nominación es innegable y el referente aparece más bien fragmentado, recortado, dividido. Por ejemplo en García Helder reconocemos el portón de Hebraica, el Arroyo Ludueña, la Cooperativa de Pescadores del Parque Alem, el edificio de la Aduana, las islas El Paraíso y La Invernada, la avenida del Huerto, el supermercado Makro, un club de barrio Sarmiento. En Martín Prieto: el Palacio Vasallo, la barranca David Peña, el bar de la avenida, el puerto, el barrio Parque, el monumento a la Bandera, la casa del Rosario Golf Club, las calles San Luis, Dorrego y Santa Fe, la plaza San Martín, el edificio de la Jefatura. Y en Edgardo Dobry: la Sociedad Hebraica, la tienda El Castillo, la calle Paraguay, la esquina de Italia y Nueve de Julio, la Facultad de Humanidades, la Estación Mariano Moreno, una quinta en Funes, otra en Soldini, el parque Independencia, las «barrancas de la protobandera», una tienda en la calle San Luis⁷.

No se trata de la necesidad de afirmar un espacio o justificar un referente. Ser rosarino, para estos poetas, es más bien una rara señal, como un destino asumido con dificultad, un hallazgo inesperado o una marca indeleble. Los topónimos de esta pertenencia son, de alguna manera, como los síntomas de una enfermedad. Una suerte de inclinación, o más bien, para no abandonar la metáfora clínica, una «predisposición». De todas maneras, sin que esto implique ningún programa realista, la necesidad de localización enunciativa es innegable. García Helder lo explica de esta manera:

Esta propensión por localizar los enunciados es indicativa, me parece, de una tendencia más general que se fue acentuando a medida que se desarrollaban nuestras poéticas a lo largo de la década del 80, pero

⁶ S. Delgado, «La ocasión del poema», reportaje a Edgardo Dobry, en *Nueve perros*, n° 4, Rosario, 2007 (en impresión).

⁷ Ver, como complemento de estas afirmaciones: AA.VV, *Rosario ilustrada. Guía literaria de la ciudad*, compilación y edición de Martín Prieto y Nora Avaro, Rosario, Editorial Municipal, 2004. Se trata de una antología de textos de diversos autores, en los que se hacen referencia a Rosario y que están acompañados de mapas parciales e ilustraciones de carácter más bien realista pero fragmentario. Textos diversos, entre prosa y poesía (encontramos por ejemplo el poema «Pelquería de extramuros» de Helder y «El lago de los botes» de Dobry), se reposicionan en el espacio urbano y la ciudad se propone como una reconstrucción o recreación, lo cual se declara en un breve prólogo: «En el espacio que se abre entre lo que puede a un tiempo ser nuestro o no existir, es donde suceden la creación literaria y la ciudad que proponen estas páginas» (*Ibid.*, p. 9).

que sin duda nos precedía y se dio en otros poetas más tarde: de lo indeterminado a lo determinado, de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, del adjetivo al sustantivo, del nombre común al nombre propio, del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto), del sentido figurado al propio, de lo ficticio a lo acreditado por los referentes, de lo universal a lo municipal.⁸

En segundo lugar, en cuanto a la situación temporal, los tres poetas pertenecen a una misma edad (para evitar utilizar la palabra *generación*), dado que nacieron a principios de los años 60⁹, en el alba de una década singular para el país y la ciudad. Esto no significa necesariamente una determinación, pero sí es un dato importante para situar su mirada.

Y finalmente, en tercer lugar, sus obras poéticas se caracterizan, en los tres casos, por la exigencia formal y la brevedad. Es decir que se trata de poetas que si bien tienen una frondosa práctica de la escritura, en el campo de la crítica o del periodismo, su producción poética en cambio se concentra en pocos pero muy laboriosos poemas, reunidos en libros que son el resultado de un arduo proceso de corrección y selección¹⁰. En este sentido es por demás elocuente el prólogo de Martín Prieto a su libro *Verde y blanco*:

Necesidades privadas en algunos casos, estéticas en otros, ambas muchas veces y, en otras, una simple adscripción a una escuela, a un movimiento, a un autor o a una manera, me han llevado en los últimos siete años a empezar a escribir varios libros de poemas. En 1982, uno que se llamaba *Cosas que dice la gente*. Más tarde, otro: *La tradición de los Hugos*. En 1984 una serie de poemas de corte autobiográfico que titulé *De la eMe hasta la Pé* y que llevaba un epílogo de Sergio Cueto. Un par de años después ese mismo proyecto, modificado, tomó el nombre de *Biografía parcial*. Entre 1985 y 1986: *Album de fotos*. Y en 1987 un sexto libro que se llamaba *Pasiones argentinas*. Estos poemas son el resultado impotente de todos aquellos libros que quise escribir y no pude.

⁸ O. Aguirre, «Daniel García Helder. Episodios de una formación», Buenos Aires, *Punto de vista*, n° 77, diciembre 2003, p. 21.

⁹ Prieto y Helder nacieron en 1961, Dobry en 1962.

¹⁰ E. Dobry ha publicado: *Tarde del cristal* (1992), *Cinética* (1999) y *El lago de los botes* (2005); D. García Helder, *Quince poemas* (1988), *El faro de Guereño* (1990), *El guadal* (1994) y trabaja desde hace años en el libro *Tomas para un documental*, que ha publicado parcialmente; M. Prieto, *Verde y blanco* (1988), *La música antes* (1995), *La fragancia de una planta de maíz* (1999) y *Baja presión* (2004).

Hasta aquí estas tres coincidencias que, luego de haberlas precisado, seguramente borraremos a lo largo de nuestro estudio. Trabajaremos, sí, sobre estos y otros cruces, pero señalando enseguida la divergencia, el disenso, la contradicción. De este maravilloso concurso de lo uno y lo distinto, obtendremos una imagen compleja de Rosario, no necesariamente justa, para nada definitiva, pero sin duda necesaria.

Memoria e imagen

Dice Daniel García Helder en el poema «Yace» de su libro *El Guadal*: «Si hay imágenes, ¿por qué hay memoria?». Esto puede leerse casi como una definición, puesto que en su poesía siempre hay imágenes y la memoria late, o casi me siento tentado a decir *yace*, en una suerte de limbo interrogante. De aquí, probablemente, la predilección de Helder por cierto paisaje de transición entre lo urbano y lo rural, principalmente de las zonas industriales de Rosario, donde lo presente borra la historia. Maquinarias descompuestas o simplemente abandonadas, invadidas por el óxido y la maleza, reclaman una vuelta a la naturaleza, mientras que hornos provisorios de ladrillos cocen un barro apenas originario, sin esperanza de una determinada construcción. Podemos citar, en este sentido, el poema «Rojo sobre agua»:

Están esos ladrillos, atrás,
 en el atardecer con luz
 de agosto, que apilados por un hombre
 y una mujer, o por un hombre
 y una mujer,
 no provocan lo que el alma quisiera.¹¹

La predilección por estos espacios, que distingue a Helder de los otros poetas que analizamos, inaugura un estilo singular, poco frecuentado por la poesía argentina. Sin embargo los críticos se equivocan al definir esta poesía por sus objetos o por su objetividad. Una definición poética debe comenzar menos por los motivos de ciertos temas que por la mirada que separa y distingue, es decir por la manera como dichos temas son poetizados. Para volver sobre los versos citados, los «ladrillos» que permanecen, atrás, es lo único existente en ese paisaje, ante el carácter de anti-sujeto de los hombres, mujeres y niños que los apilan. No es que sea así la realidad, sino que así la recoge esa mirada que se desplaza y

¹¹ D. García Helder, *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990, p. 26.

observa a «los ladrilleros que se veían a la salida de Rosario cuando se viajaba en el tren del Ferrocarril Mitre con destino a Retiro¹²».

Se equivoca por ejemplo Edgardo Dobry cuando acierta a definir la poesía de Helder en términos de poesía-registro, jugado con el título de su último libro (*Tomas para un documental*) y criticando en cierto modo la postura documentalista, el símil cinematográfico, en la representación del paisaje:

El poeta clásico veía en el paisaje una alegoría de un sistema divino; el romántico encontraba en las cosas una imagen invertida del yo; el poeta camarógrafo simplemente ve. Es un *flâneur*, no es un mirón: no busca hallazgos literarios, no le interesa la elevación o la profundidad como efecto de una lengua poética a priori ni como acotación de un campo de lirismo concentrado; sólo levanta un acta de lo que su mirada registra. El poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje [...].¹³

Dobry está hablando, en realidad, menos de lo que la poesía de Helder afirma, que de lo que la suya niega, dado que su mirada «toma» menos de lo que «pierde». En el poema «Instantánea», por ejemplo, Dobry juega con el problema del registro, en este caso fotográfico, indicando que una fotografía no muestra sino «el disecado / esqueleto de los días: radiografía del tiempo / y sus espinas¹⁴». El registro para la poesía es imposible, se vuelve radiografía de lo inmóvil, del vacío, de la vida que se escapa:

Mas adentro de las cajas,
mas adentro de los cables
busco la placa de la última
emoción. Y si los huesos
están quietos, ¿mueves tu objetivo
así sale movida
nuestra foto de los días?¹⁵

¹² O. Aguirre, «Daniel García Helder. Episodios de una formación», *op. cit.*, p. 21. En este reportaje, Helder reflexiona sobre la estructura sintáctica de la frase que abarcan los primeros seis versos de «Rojo sobre el agua», donde el sujeto gramatical es «esos ladrillos» y el alma su más subordinada condición.

¹³ E. Dobry, «Poesía argentina actual, del neobarroco al objetivismo (y más allá)», en Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, 2006, p. 117.

¹⁴ E. Dobry, *Cinética*, 2da ed. revisada, Madrid, Editorial Dilema, 2004, p. 59.

¹⁵ *Ibid.* En el poema «Fotógrafos en el Monasterio», Dobry vuelve sobre el mismo tema, es decir sobre la imposibilidad del registro. Observando el trabajo *ciego* de dos «aficionados a la fotografía» en las ruinas de un monasterio, la mirada poética restaura lo

Por cierto que el sujeto poético en Helder no es, como dice Dobry, un camarógrafo que «simplemente ve». En todo caso, es en la sintaxis entre objeto y lenguaje, como intentamos demostrar, donde debe estudiarse la constitución de esta mirada. Volvamos sobre el poema «Yace», que evocamos anteriormente:

Si hay imágenes, ¿por qué hay memoria?
 ¿Quién levantó para el sol
 una carpa en el mar?
 La boca de la chica
 que yace en el matorral, que yace
 en el lecho de la zanja
 dormida, y es picada
 por las moscas, mordida
 en los pies por ratas del agua
 yo la vi, vi la boca, los pies
 y no pensé, di vuelta la hoja,
 no pensé y volví atrás, cerré los ojos
 ante el viento sin vida que pasaba
 por encima de la zanja
 barriendo el matorral.¹⁶

Están aquí, indudablemente, todos los elementos que definen una poética «objetivista» y aquí el objeto elegido, con patética ironía, es el cadáver de una niña, objeto indudable, basura más bien, abandonado en una región suburbana, no demasiado lejos de la ciudad, quizás en el corazón mismo de la ciudad, en un terreno baldío. Las palabras definen el escenario del baldío: zanja, matorral, moscas, ratas... ¿Pero cuál es en realidad el «objeto» de esta frase que al parecer, gramaticalmente, resulta puro «sujeto» sin verbo ni complemento —«La boca de la chica que yace...»— con inserciones de la primera persona, que no dan por concluida la frase?

La voz-mirada, la voz que observa el escenario y lo presenta al lector, esta suerte de narrador-paseante, que se detiene (y que «filma», en términos de Dobry), en un momento da «vuelta la hoja»:

yo la vi, vi la boca, los pies
 y no pensé, di vuelta la hoja

que los fotógrafos, embobados por los secretos del obturador, son incapaces de ver. (E. Dobry, *El lago de los botes*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 46-47).

¹⁶ D. García Helder, *El Guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994, pp. 10-11.

Da vuelta la hoja como si estuviera leyendo y no observando el hecho que presenta, por otra parte, a los ojos del lector. ¿Qué texto está leyendo, entonces, el sujeto poético? ¿La crónica policial de un diario o el poema «Hermosa juventud» del libro *Morgue* de Gottfried Benn? Hay una nota al poema, del mismo Helder, que ponen en paralelos los versos que estamos analizando con los siguientes de Benn: «La boca de una muchacha que había estado largo tiempo entre los juncos / parecía tan roída». Las notas del autor a muchos de los poemas realizan, con cuidada ironía, contrapuntos de este tipo entre temas del poema y temas de la poesía universal. Estas notas, además de los significados que puedan aportar al poema, reflexionan, sobre todo, sobre su calidad de objeto de lectura. También es posible, por otra parte, que el sujeto poético simplemente «da vuelta la página», como se dice, es decir que se aleja, se olvida del problema, pasa a otra cosa.

La poesía de Helder se define, entonces, menos por la elección de determinados objetos que por la complejidad de la mirada poética que se «posa» sobre ellos. Y esto mismo podemos decirlo en relación con su paisaje de predilección. Se trata de espacios inhabitables, donde el poeta-paseante está como en retirada, y este movimiento define la imposibilidad de una apropiación. Esto se ve en un poema que se titula, justamente: «La retirada». Allí las areneras, desarmaderos o corralones de materiales de construcción, industrias de la precariedad, de lo no construido todavía o de lo que debe destruirse, instruyen las notas características del paisaje extra-urbano de Helder. Pero también la manera cómo la mirada se apropia de esta rara zona de construcción-destrucción permanente:

Nada de viento y nadie que se mueva, toses de quién
en un manchón de niebla pardoazulada
cuando un poco de agitación a lo largo de esta calle
a la que asoman areneras y desarmaderos
haría la ocasión de emprender la retirada.¹⁷

Este trabajo de sintaxis y mirada se condensa, por otra parte, en un rasgo singular, la lectura de carteles. Aquí se produce en el poema una particular vibración, al mismo tiempo del ojo que lee y del sentido de lo leído, como una suerte de *trompe-l'œil*. Detengámonos un momento en este punto.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

La letra oxidada

Los carteles, a pesar de ser uno de los objetos privilegiados con los que tropieza la mirada en la poesía de Helder, pocas veces están puestos en relieve. En este sentido es más bien una excepción el poema «El corralón de Bolívar y Uspallata», donde casi a manera de epígrafe y con letras mayúsculas, tenemos el texto del cartel del corralón:

ASFALTO CLAVOS CERAMICAS CANTO RODADO TEJAS
HIERROS PIEDRA PARTIDA ARENA CASCOTE YESO CAL
CEMENTO ALAMBRE LECA BALDOSA LADRILLO LASCA
Y TODO LO NECESARIO PARA LA CONSTRUCCION¹⁸

No se trata de un *collage* de imágenes ni tampoco de un montaje de discursos tomados de la realidad. El texto del cartel late más bien en la incertidumbre y lejos de presentarse como una evidencia, confluye vacilante al encuentro de miradas. Se trata de una trama por lo menos doble, donde se conjuga el ojo del lector-cliente, que suma elementos en la búsqueda del beneficio de la acumulación y el precio, con el ojo del lector-de-poemas, que en cambio se sustrae, en la decepción de aquello a lo que la poesía lo tiene acostumbrado.

En este contexto el tema del cartel no expone la letra misma sino el problema de su legibilidad, produciéndose un abismo en el encuentro entre mirada y escritura. El lector lee un texto a través de su dificultad y el poema, como discurso, no incluye este texto como un elemento extraño sino como reflexión (en su sentido óptico, también) de la mirada que lo lee. El texto del cartel es también basura o resto de la ciudad.

Esto se ve claramente en el poema «In memory of Jane», que plantea el paisaje de esa otra segregación de lo urbano que es el cementerio. Un paisaje al mismo tiempo local y extranjero. Según el acápito del poema se trata de: «Cementerio de Disidentes. / Rosario, enero de 1994». Aquí se observa una tumba asediada por un enjambre de abejas:

El corazón de Jane sigue latiendo
entre dos losas cinco centímetros separadas
habiendo elegido, para reencarnar,
un colmena esta mañana en pleno dinamismo.¹⁹

Es la tumba de una desconocida. Doblemente desconocida, puesto que no hay manera de leer su lápida y aquí la mirada marca su distancia:

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

tus obreras no me dejan acercar y hay palabras
bajo el musgo que de lejos no se entienden.²⁰

Las inscripciones, trabajada por el tiempo, borran sus caracteres y el poema recupera menos su evidencia que su vacilación. La poética de Helder debe leerse entonces en esta instancia de desciframiento de lo urbano. Aquí se juega la tensión central, que planteamos al principio, entre imagen y memoria, como vemos en los poemas de *Tomas para un documental*. La ciudad es un «vestigio de una vida consumida y que no fue enterrada»...

[...] como en esa otra ferretería vieja de Barracas cuyo nombre
en la chapa oxidada lleva un buen rato descifrar
pero al final emerge, casi un recuerdo: DEL PORVENIR.²¹

En la inclusión de «carteles» en el poema, tenemos un punto interesante de similitud y al mismo tiempo de diferencia con la poesía de Martín Prieto. La letra de los textos «pegados», en la poesía de Prieto, nunca presenta una dificultad, aunque el tiempo ha operado sobre ella. Su legibilidad no está puesta en cuestión pero sí su «lectura» en función de la historia del sujeto poético y de su deseo²² (aunque sea el deseo de distracción).

En el poema «En la biblioteca, trabajando», del libro *La fragancia de una planta de maíz*, la mirada recorre las inscripciones sobre la mesa, en la sala de lectura de una biblioteca pública. Se trata de una mirada distraída y que sin embargo en la sintaxis que compone carga a la escritura leída y reescrita de un sentido poético que nace justamente de la transcripción. El poema descifra el texto en función del tiempo y de la historia del sujeto leyente-escribiente, si se nos permite la expresión:

Quince años sentado a estas mismas mesas,
leyendo, estudiando, trabajando.
Hay veces que la vista se distrae de su objeto natural
y se pasea, vacante, por las inmediaciones.²³

²⁰ *Ibid.*

²¹ D. García Helder, «Tomas para un documental», en *Punto de vista*, n° 57, Buenos Aires, abril de 1997, p. 2.

²² En el poema «De la percepción», del libro *Verde y blanco*, Prieto propone hacer «de la percepción un instrumento del deseo / y no de la verdad».

²³ M. Prieto, «En la biblioteca, trabajando», *La fragancia de una planta de maíz*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999, p. 17.

Hay una presencia nítida en el cuerpo del poema del texto de la inscripción, es decir que el texto en este caso, como quería Helder, es más imagen que memoria. Y sin embargo la memoria emerge, incierta y dificultosa, no de la lectura en sí, sino de la composición o, para decirlo en término cinematográficos, del montaje de discursos:

nombres de lectores, borronados algunos, otros,
furiosos, atravesando la veta de la madera, indelebles:
RULO, GUILLERMO, NORMA, SERGIO,
SOLE, PATO, ALDO —varias veces, en distintas mesas,
un egótico, o un héroe del lugar.
Menos, y contrariamente a la suposición, al lugar común,
inscripciones políticas: una, muy vieja o muy anacrónica,
ERP. FAR y una estrella de seis puntas.
Otra, menos vieja, exactamente anacrónica
FRANJA MORADA. LIBERACION NACIONAL.
Otras, sueltas: JUP, PI, PRT.
Una, modernísima, futura: MENEM 99 MUERTE A LOS
ZURDOS.²⁴

Sincronía, diacronía y, sobre todo, anacronía, son las series que emergen del texto, superponiéndose y alternándose en un nuevo orden. La acción del tiempo, ese óxido que borra los dibujos de una escritura, produce aquí un efecto de condensación y, sobre todo, de recuperación, de reciclaje. Las inscripciones están allí, elocuentes, en la medida en que un discurso vuelva a darles un sentido.

Pal'incesto

El poema «En la calle, volviendo a casa» de Martín Prieto es una suerte de contrapunto de «En la biblioteca, trabajando», que comentamos anteriormente; juntos componen, si es que pueden ser leídos de esta manera, una parodia del viejo lema peronista: *De casa al trabajo y del trabajo a casa*. Se trata de una suerte de recorrido, por la calle Dorrego, desde la zona de la facultad, al centro, hacia la casa del autor. El dato autobiográfico apenas si agrega a la «historia» del poema un elemento más: no sabemos en realidad quién es el que progresa por esas calles, de regreso, si se trata acaso de aquel que ha estudiado en la biblioteca su distracción, entre las inscripciones de las mesas, o el que ha anotado «un poema en una libreta». En definitiva, casas más casas menos, todo ser urbano que ha pasado por una biblioteca, ha anotado

²⁴ *Ibid.*

alguna vez un poema en una libreta. Ni siquiera es una distinción, más bien una suerte de resto del personaje, de lacra, de basura tal vez, que éste no logra hacer desaparecer, ni tirar ni borrar, y que permanece no en la libreta sino en la memoria. La memoria es un espacio personal en el registro poético de Prieto.

Como las inscripciones en las mesas de la biblioteca, ese trazo en la libreta todo lo contiene y todo lo pierde, paso a paso, y de la misma manera las casas de las calles que el personaje poético recorre, como otra escritura, repiten de alguna manera este mismo gesto de permanencia y borradura:

No sé, yo paso ahora que ya no llueve
frente a una juguetería
donde antes había un almacén y mucho antes
un bar al que veníamos con una mina
que ahora es una señora
comprando juguetes para sus
uno, dos, tres, cuatro hijos,
dos varones, dos mujeres.²⁵

Así ocurren los encuentros y los paseos en la ciudad de la poesía de Prieto. Las casas y las personas son una suerte de inscripción y lo son como un palimpsesto que muestra la superposición de sus escrituras. La figura del palimpsesto, que parte del fenómeno visual que producen los pergaminos raspados y vueltos a utilizar, donde una escritura antigua permanece, «tenue pero no indescifrable», bajo o detrás de la nueva, ha sido muy frecuentada por la crítica. Ha sido propuesta, entre otros, por Borges para representar el proceso de transcripción que realiza Pierre Menard del Quijote. Y ha sido retomada, más recientemente por Gérard Genette, que utiliza esta figura para una definición de la literatura fundada en la relación entre textos²⁶: toda lectura es, de alguna manera, *palimpsestosa*. Esta utilización del ya gastado pergamino implica siempre, por supuesto, un problema de «grados» (espaciales, temporales o jerárquicos), dado que siempre se privilegia un texto sobre otros. En este sentido, para volver ahora a los dos poemas de Prieto que estamos analizando, si hablamos de palimpsesto no debemos olvidar que la figura, aquí, tiene como materia o escenario tanto un texto, dos

²⁵ M. Prieto, «En la calle, volviendo a la casa», *La fragancia de una planta de maíz*, op. cit., p. 18.

²⁶ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

textos, como las casas de una ciudad o la memoria de un sujeto. En este sentido, y esto no es más que una decisión personal de lectura, este juego de transformaciones o apropiaciones me hace pensar en los trabajos de algunos artistas de lo que se llama *Nouveau Réalisme*, donde el acto creativo comienza en la expedición por las calles de una ciudad y en el despegue, de sus paredes, de esos afiches superpuestos y a su vez lacerados, que exponen las distintas capas temporales de su condición objetiva (la del ritmo de producción de imágenes y textos de lo urbano)²⁷. No se trata, entonces, de la figura de una escritura que oculta o utiliza otra escritura, estableciendo grados o jerarquías, ni siquiera en función del paso del tiempo. La escritura de los objetos de la poesía de Prieto (y la letra es también un objeto), la escritura del paisaje urbano natal, no borra otras escrituras, no se superpone. Todos los signos permanecen inmóviles, acumulándose y es la mirada la que los privilegia. Como la casa del poema que acabamos de citar, que ahora es una juguetería, y que antes fue un almacén y antes un bar. Todas estas inscripciones urbanas no se borran unas a otras, más bien restan. Lo mismo sucede con las personas.

Yo la miro de afuera [a la joven de antes, que ahora es una señora],
como el de antes,
a través de la puerta abierta del local,
sin interferencias,
pero ella mira hacia mí y ve al de ahora²⁸

El tema del poema es, básicamente un recorrido por la ciudad. No cualquier recorrido sino uno concreto y preciso:

Y volviendo a casa por Dorrego,
desviado noventa grados de San Luis

El recorrido recrea, por otra parte, un cierto espacio de desorientación en lo propio y de recuperación de lo propio, en la mirada poética que re-lee y re-escribe casas y personas a medida que desarrolla su discurso. De la misma manera, pero desde una perspectiva diferente, el protagonista del poema «El ramo» de Edgardo Dobry, recorre las calles de su ciudad marcado por la extrañeza de un ramo de flores que no puede disimular:

Tomás, que iba en taxi a una reunión

²⁷ Pienso en particular en la obra *Rue de Seine, 1964* (el nombre de la calle y el año forman parte, desde su título, de la obra), de Jacques Villeglé, que vi recientemente en el Museo de Bellas Artes de Nantes.

²⁸ *Ibid.*

en la Facultad de Humanidades, me vio
 trotar por Entre Ríos con las flores
 amarillas cabeceando sobre la bolsa de los libros
 y después pensó, o pensó haber pensado,
 que tanto el símbolo como lo simbolizado
 irían a lavarse los pies en un jarrón²⁹

Más allá de la discusión sobre qué es más real, si el símbolo o lo simbolizado³⁰, las flores amarillas son un referente ineludible, entre florería y jarrón, del recorrido del protagonista, pero también el punto de encuentro de miradas, que se cruzan, y que, por fuerza del color o del símbolo (la flor y su carácter emblemático en poesía), permanece en la memoria de ambos y seguramente del lector. El recorrido no se vuelve más «real», por así decirlo, en el nombre de una calle como Entre Ríos, sino en la extrañeza que les ocurre a los protagonistas del poema.

Cisne de hormigón

En la poesía de Edgardo Dobry los recorridos por la ciudad ponen en juego, en particular, un sistema de construcción de la mirada donde el sujeto poético se define muchas veces como un caminante deshabitado, que está de paso, casi al límite de considerarse un «turista», pero sin llegar nunca a serlo. Alguien, de todas maneras, que siempre está realizando una cuenta regresiva («Era el penúltimo día en la Ciudad Nativa»). La ciudad de residencia (Barcelona) borra muchas veces la natal, pero la Ciudad Nativa está siempre naciendo o renaciendo, Fénix incansable, entre sus espléndidas cenizas (véase las palabras del mismo Dobry, que citamos anteriormente, sobre la concepción del término *Nativa*). La sucesión de la escritura poética de Dobry, que pone en evidencia por otro lado la publicación de sus libros, produce, en una lectura cronológica, una suerte de secreto impulso nominador. Como si la escritura, que acompaña el proceso de alejamiento de la ciudad, tentara de manera inversa el efecto de una mayor precisión espacial. Como si una ciudad abandonada se aproximara o emergiera con mayor nitidez a medida que pasa el tiempo.

Esto se percibe, sobre todo, en su último libro, *El lago de los botes*. Allí aparecen nombres de distintos lugares de España, Italia, Alemania,

²⁹ E. Dobry, *El lago de los botes*, op. cit., p. 22.

³⁰ El poema tiene, por epígrafe, la siguiente cita de Claude Levi-Strauss: «El símbolo es más real que lo simbolizado».

Inglaterra y Argentina. Se trata de pequeños rasgos del paisaje, como el faro de Berbería en Formantera bajo la niebla, un crepúsculo en el parque Putxet de Barcelona, el otoño en Cadaqués, dos fotografías en el monasterio de Sant Quirze de Colera, un conejo en el Tiergarten de Berlín, una ardilla en el Hyde Park de Londres o en el Parque Central de Nueva York, un balcón o una escalera en cualquier ciudad. En este libro, el poema «Blues turístico» recapitula esta tendencia: «la forma / su alegría evapora en el cobrar conciencia».

Recorriendo la obra de Dobry reconocemos, por otra parte, un tratamiento especial de los objetos, una suerte de emergencia siempre precaria, que se resume por ejemplo en el poema «La pena de las cosas» del libro *Cinética*. Se trata de un movimiento inverso al de la precisión nominativa y que implica, en este caso, una suerte de «huida» desde la memoria hacia las cosas:

Reja de hierro,
piel de polvo,
estragos de óxido en un clavo
emergido en el flujo del desorden;
giro pésimo
de una puerta que fue árbol:
se forman con muerte las cosas,
se hacen cosas de morir.
Después huyen hacia sí de la memoria.³¹

En este sentido, si la poesía de Dobry vuelve sobre el paisaje «nativo» y sobre sus objetos característicos (calles, bares, quintas, plazas, etc.), lo hace menos en función de una presencia —siempre fugitiva— que de la memoria. Un arduo trabajo de recuperación que sin embargo no lo instala en el lugar del poeta nostálgico; es un proceso poético totalmente opuesto a la nostalgia dado que la recuperación no es inversa a la pérdida. Como si cada poema sobre la Ciudad Nativa, hilando la telaraña misteriosa de la reapropiación, extraño diario de viajes del pasante, fuera haciendo más nítidas las cosas a medida que se abandonan y se pierden.

Este proceso se verifica, sobre todo, en el poema «El lago de los botes» que da el nombre al libro y que hace referencia a un lago artificial en el parque Independencia de Rosario.

Al lado del embarcadero, rodeado de columnas
con capiteles corintios que no sostienen nada,

³¹ E. Dobry, *Cinética*, op. cit., p. 49.

empedrado de losas
de moho maculadas y de charco verde,
un cisne rechoncho de cemento,
el cuello de alambre ya pelado
y retorcido varias veces.³²

Daniel Samoilovich, hablando de la escritura de este poema, recuerda la experiencia de una caminata hacia el lago junto con el autor y de una conversación sobre la nomenclatura de las columnas que estaban cerca de la orilla. El resultado de esta conversación fue luego incorporado a una revisión del poema. Esto lleva a Samoilovich a caracterizar la manera de Dobry de componer el poema como *imaginista* y culmina con una reflexión sobre los espacios y su representación: «Para el que vive lejos de donde transcurrió su infancia, los lugares han perdido naturaleza, parecen todos inventados; los nuevos, porque son fruto de una acción, llámesela viaje o emigración o exilio, los viejos porque el comercio regular con ellos ha quedado interrumpido, confiado a la memoria³³». Consultado Dobry, en un reportaje, sobre esta afirmación, responde lo siguiente:

Lo que yo hacía, en ese paseo por el Parque Independencia, era contrastar mi idea de memoria, desde lejos —desde afuera— del laguito con la visión directa del laguito. Pero cuando volví a Barcelona y retoqué el poema no quedó más natural; más bien lo contrario. Por ejemplo: le agregué “...columnas / con capiteles corintios que no sostienen nada” (que existen), y también: “un cisne rechoncho de cemento, / el cuello de alambre ya pelado / y retorcido varias veces” (que es un invento) [...] lo curioso es que poca gente se dio cuenta de que ese cisne es inventado: quizás porque es verosímil, o quizás porque el lago de los botes es un «aquí» movable.³⁴

La constitución del «aquí», pronombre complejo que aparece una y otra vez en los poemas de Dobry, concentra la problemática de la representación de la ciudad. «Aquí» es movable porque funciona bajo el ritmo de la lectura y la memoria, y puede estar haciendo referencia, por momentos, tanto a Rosario como a Barcelona.

La mirada que traza el paisaje de la Ciudad Nativa trabaja desde el lenguaje (la fuerza de una palabra como «capiteles corintios» que concentran la escenografía neoclásica de muchos paseos rosarinos)

³² E. Dobry, *El lago de los botes*, op. cit., p. 17.

³³ D. Samoilovich, «Rodeando el lago de los botes», *Vox virtual*, n° 17.

³⁴ S. Delgado, «La ocasión del poema», op. cit.

o desde la imagen de la estatua destruida de un cisne (la fuerza de la escenografía poética modernista). Ese cisne concreto, que alguna vez fue blanco, con su argamasa carcomida ahora por el tiempo y que deja aflorar el alambre del armazón —retorcido su cuello porque, ¿quién puede resistir tal tentación?—, este cisne concreto, sí, pero también imaginario, que permanece para siempre en lo seco (que, para decirlo con Baudelaire: «Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre»), ya está incorporado, para siempre, como tanto rasgos que hemos leído y releído, a la forma «real» de la ciudad.